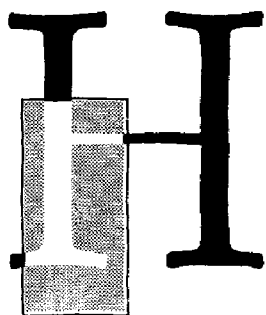

V I C E N T A L O N S O

**LA NARRATIVA DE C. SALVADOR
(A PROPÒSIT DEL RECULL
LA CARN TAMBÉ SOMNIA)**



a estat Vicent Simbor qui s'ha ocupat *in extenso* de l'obra de Carles Salvador. El seu estudi, *Carles Salvador i Gimeno: una obra decisiva*, publicat l'any 1983 per la Diputació de València, analitza tant els aspectes biogràfics com l'obra filològica i literària de l'escriptor valencià.

Pel que fa estrictament a l'obra narrativa, Simbor, que la descriu de manera general i l'ordena cronològicament i temàticament, n'extrau dues conclusions fonamentals:

1. L'afirmació que en l'obra narrativa de Carles Salvador cal destacar, en primer lloc, les obres escrites en el període 1925-1935. Es tracta d'un conjunt de sis petits contes, publicats entre 1927 i 1929 a *Taula de lletres valencianes*: «Era un enginyer», «L'humorista» i «Un pare i un fill» (núm. 3, 1927); «Aquell poeta líric» (núm. 9, 1929); «Aquell jove de la finestreta» i «La dona més vella del món» (núm. 19, 1929). Simbor inclou també en aquest grup la narració *L'Auca de les Oques*, publicada a Barcelona, l'any 1934. És la dècada —«innovadora», en diu Simbor— en què Carles Salvador, fortament influenciat pels corrents avantguardistes, publicà també un conjunt de llibres de versos, que Simbor considera «la millor poesia valenciana d'aleshores» (V. Simbor 1983: 261). En segon lloc, destaca també el recull *La carn també somnia*, que preparà l'any 1953 amb narracions ja publicades i altres d'inèdites.

2. La segona conclusió de l'estudi de Simbor és l'acceptació de la «valoració tradicional» de Carles Salvador, segons la qual es tracta d'un autor destacat en les branques gramatical i poètica, però no en la narrativa.

La meua contribució a aquest Simposi té a veure amb la primera de les conclusions esmentades, ja que es limitarà a aprofundir en l'estudi del recull *La carn també somnia*, des d'un punt de vista estrictament textual, és a dir, sense que siga la nostra intenció situar-lo dins l'obra global de l'autor ni valorar-lo en comparació, per exemple, amb altres publicacions d'autors –valencians o no– contemporanis.

L'any 1953, Carles Salvador preparava un recull de contes amb el títol *La carn també somnia*, integrat per dues narracions ja publicades: «Barbaflorida professor» (*Nostra Novela*, 1930) i «El maniquí d'argila» (*Nostra Novela*, 1931); i per tres d'inèdites: «Flames que gelen» (València, 1938), «L'home sense braços» (Benassal, 1951) i «La gàbia oberta» (Benassal, 1953).

En l'obra esmentada, Vicent Simbor considera aquest recull com «el projecte narratiu més ambiciós de Carles Salvador» (V. Simbor 1983: 235). I això, no per remarcar la seua vàlua estètica, ja que Simbor no s'està de posar-la en dubte en diversos moments, sinó simplement perquè es tractava de donar forma de llibre a un conjunt de narracions autònomes, algunes de les quals ja havien estat publicades individualment. Bruno Monfort ha deixat ben clar (B. Monfort 1992) fins a quin punt és aquesta una «ambició» característica dels contistes, àvids de veure recollits en volum – i el sentit literal del terme té ací una importància decisiva– el que fins aquell moment no eren sinó

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

contes dispersos de revistes i diaris. La concessió del premi Víctor Català era una ocasió magnífica per veure satisfeta l'ambició a què segurament es refereix Simbor. En efecte, quan jo mateix investigava la vida i l'obra d'un altre narrador valencià, Jesús Ernest Martínez Ferrando, vaig trobar una carta de l'autor de *Primavera inquieta* a Joan Fuster, en què li parlava de la presentació d'un recull de contes de Carles Salvador al premi «Víctor Català». Era pel setembre del 1953. Martínez Ferrando en formava part del jurat i l'opinió sobre els contes de Carles Salvador no era gaire positiva:

Han passat per les meues mans uns contes de Carles Salvador (li pregue discreció); són molt *roïnets* i a la vegada pretensiosos, sadollats d'empipadores reflexions morals i filosòfiques, molt pròpies de mestre d'escola que en va intenta superar-se.

Es tractava sens dubte de *La carn també somnia*. Les dates i la referència al contingut del llibre coincideixen; el manuscrit que he consultat porta, a més, un «advertiment» inicial, que no remet explícitament al premi, però sí a la possibilitat que el recull fóra editat a Barcelona:

Les cinc proses que formen aquest volum foren escrites segons la morfologia valenciana per tal d'ésser publicades a la ciutat de València. En cas, però, d'haver-se d'editar a Barcelona l'autor podria, si l'editor ho aconsellava, deixar-les publicar amb les terminacions verbals normalitzades per En Pompeu Fabra per al català literari (C. Salvador 1953b: 1).

En el cas de Carles Salvador, a més, l'ambició tenia una dimensió compartida sens dubte amb un bon grapat d'escriptors valencians. El «fantasma» de la novel·la havia fet acte de presència temps enrere, no com un gènere estèticament més interessant o atractiu, sinó com a conseqüència d'una absurda jerarquització establerta a partir d'un criteri, sociològicament interessant, però sense cap fonament estètic. I no és que jo m'ho mire amb ulls interessats, perquè una lectura de l'*Elogi de la prosa*, publicat per Carles Salvador l'any 1928, no deixa lloc al dubte. Després de fer una mena de crida als escriptors valencians perquè abandonen el vers i s'ocupen de la prosa, C. Salvador afirma:

El llibre literari de proses, ja és més difícil de fer; la novel·la en té més de dificultats; i un assaig encara les conté augmentades. Els escriptors valencians, en llur formació ascendent, deuen escriure prosa, abandonant la rima, almenys temporalment, si tanta vocació tenen per la poesia, i abordar les dificultats de la prosa. Cal escriure novel·la i assaigs (C. Salvador 1928: 137-138).

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

No veiem el dubte, sinó la jerarquització i, a més, es deu a l'ús del vers, ja que, sens dubte, la novel·la i, a més, se'ns parla del «llibre literari de proses» com una mena de trànsit, d'exercici més difícil que el vers, però mer trànsit al capdavant envers l'objectiu darrer. Clar i ras, pel que fa a la narrativa breu, és evident l'escassa consciència genèrica de Carles Salvador.

Preparat molts anys després, no hi ha dubte que *La carn també somnia* forma part d'aquesta «formació ascendent» de què ens parla Carles Salvador i, al meu veure, és en aquest context que l'afirmació de Simbor rep el significat més exacte. No debades, el subtítol del recull, *Cinc proses* –una explícita referència paragenèrica–, remet a aquesta curiosa terminologia, de llarga història en la nostra literatura. Amb aquesta instrucció ben present, ja en la primera «prosa» del recull, quan el narrador reflexiona sobre els efectes de contar tots o part dels esdeveniments de la història, el lector no s'estarà de preguntar per què se li dona a entendre que allò que està llegint és una novel·la:

Si algun dia m'abellira escriure la biografia de Jacinta, la filla de Gandia, sí en sabríeu de grandeses i de servituds, de sacrificis i de renunciaments i d'honorables i d'augustes actituds i comportaments. Però els salvem com se

salva en la immensa majoria de novel·les i de biografies quan i quant mengen, quan i quant dormen els personatges i llurs malalties, dolors, despeses i altres imprescindibles anotacions que haurien de formar part de la descripció per a fer-la íntegra. Però com bé se sap això allarga la novel·la però a vegades no allarga la seua bondat (C. Salvador 1951: 25).

La confusió del lector creix quan, ja dins de la segona «prosa» del recull, el narrador declara que el que segueix és un manuscrit que un policia, mort en un dels primers successos revolucionaris del 1936 i desitjós que

la literatura valenciana triomfara amb totes les fulgors de les lletres (C. Salvador 1938: 3).

li envia perquè ell en bastira una novel·la, de la qual ell no és, doncs, l'autor, sinó simplement l'«arranjador». O quan, aprofitant el recurs del pròleg que anuncia una autoria aliena, insisteix sobre les mancances del policia lletraferit a l'hora de construir una autèntica novel·la.

El lector experimenta també aquesta ambigüitat de les indicacions genèriques quan veu qualificades com a novel·les les obres de Guy de Maupassant, que llegeix àvidament un dels personatges de la tercera prosa del recull, «La gàbia oberta», o quan observa un dels intertítols, «Un capítol de novel·la», de la narració «Barbaflorida, professor». Tot i que, en aquest darrer cas, hom puga entendre que es tracta no tant d'una indicació genèrica com estrictament temàtica.

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

Aquesta confusió genèrica esdevé certesa indubtable quan el lector recorre els itineraris temàtics del volum, explícitament suggerits pel títol: *La carn també somnia*. De fet, Vicent Simbor, en l'ordenació temàtica que fa de la narrativa de Carles Salvador, inclou les cinc narracions del recull dins l'apartat «Al voltant de l'Amor», una preocupació temàtica recurrent en la seua obra, fins al punt que

la prosa de Carles Salvador des de les primeres narracionetes fins a «L'home sense braços», de 1951, relatarà invariablement el càstig de l'amor pecaminós, és a dir, de l'amor extramatrimonial (V. Simbor 1983: 222).

En efecte, en la primera narració del recull, «L'home sense braços», les relacions amoroses són el tema central. Però en el sentit exacte en què el títol general ens suggereix. El problema que s'hi planteja és la lluita entre l'Instint i la Raó com a guies del comportament humà. Marc Antoni, l'home que va nàixer sense braços i que a pesar d'això ha aconseguit de triomfar en la vida, representa la força de la consciència, de la raó, de la voluntat, en contraposició a Jacinta, la seua companya, que simbolitza la

inconsciència, l'instint, les passions de la carn. Tot, a més, presentat de manera ben explícita per un narrador-personatge, Víctor, que no dubta a reproduir diàlegs on els protagonistes conversen sobre la qüestió temàtica central amb doctíssimes citacions com ara d'Eugeni d'Ors, o a descriure directament i explícitament la «filosofia» de Jacinta. No era una dona d'idees, sinó de «palpables realitats» ja que sempre

obrava a impulsos del cor –cosa concreta– no a impulsos de la raó, de la dialèctica, de la filosofia, tan variable com variada, que és cosa abstracta (C. Salvador 1951: 19).

Jacinta, però, interessa més com a símbol de la dona en general que com a personatge de carn i ossos. Marc Antoni i Víctor, personatge i narrador, reproduïxen tot un seguit de pensaments sobre la dona en general, realment esveradors. Aquell, per exemple, que en un moment de la seua vida havia decidit d'escriure pensaments originals, que signa amb el pseudònim Valadier, és l'autor de sentències com ara:

La dona, quan no és àngel ni diable, és un moble tan útil pel que té d'artístic com pel que té de màquina.

O d'aquesta altra, curiosa interpretació o recreació del *panta rei* heraclitià:

No hi ha res quiet i tot es transforma; qui no es transforma mai a través de la Humanitat, tot i bellugar-se tant, és la dona.

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

Quan el narrador-personatge cita els sucosíssims pensaments de Valadier, alguns dels quals els ha aprofitats com a citacions inicials de les diferents parts de la narració, el lector encara manté l'esperança que els interessos del narrador no es dirigiran pels mateixos viaranyes ideològics. Però no! Aviat, troba afirmacions del mateix narrador que no desmereixen les de Marc Antoni. Mirem, per exemple, aquest comentari sobre les essències masculina i femenina:

En les qüestions de faldes que no són precisament qüestions d'Amor les dones són més comprometedores que no els homes. Perdut el respecte a si mateix, o la vergonya com també es diu, perduts els principis de l'honestat, en l'home encara resta al fons del fons un pòsit d'honorabilitat; en la dona no queda res. Açò es pot comprovar cada dia en les caveres dels barris xinesos de les grans ciutats i, a voltes, també en alguns exemplars dels estaments socials mitjà i elevat. La dona quan cau, cau tota ella. En l'home encara se salva una punta d'ànima (C. Salvador 1951: 24).

I si Víctor té dret a expressar els seus pensaments sobre la dona és perquè també ell s'ha vist temptat per les apetències carnals que desperta Jacinta, una

estranya mescla d'entonació corporal, de teatralitat i de comportament convencional (C. Salvador 1951: 9),

fins al punt de veure el seu subconscient implicat en una història eroticoonírica on, per acabar-ho d'adobar, el lector assisteix a la identificació dona-animalitat. Curiosament, és potser l'únic moment de la narració que ofereix un cert atractiu, en la mesura que va més enllà dels tòpics. Se'n acaba d'insinuar una relació Jacinta-Víctor. De sobte, Víctor somnia amb Trey, el gos que tant s'estimava i que Jacinta ha mort d'un tret:

El plaer es tornava acre. Trey feia salts d'alegria, lladrava sense veu i mossegava sense forces i sense baves. Els gossos, de vegades, tenen unes mossegades amistoses que encomanen jugarotes i rialles en els mossegats. No fan mal, però exciten perquè claven els queixals el just només per a fer sentir una dolor agredolça. I sobretot mosseguen les mans, els dits... El Trey del meu somni em mossegava a més de les mans, els braços i el coll i em buscava la boca. Jo sentia repugnància i girava la cara fugint-li el contacte dels morrets humits (C. Salvador 1951: 23).

Víctor, rebutja definitivament la singular experiència eròtica i, en despertar, veu Jacinta,

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

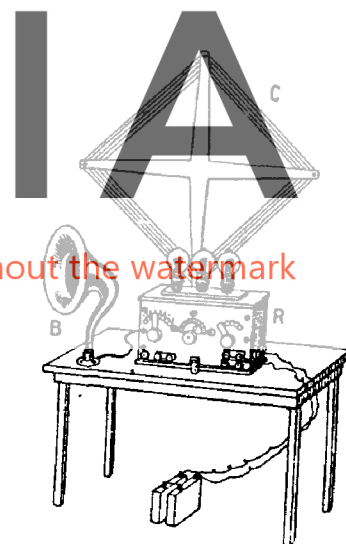
dreta i menyspreadora, seminua i humiliada (C. Salvador 1951: 24).

El conflicte, però, malgrat les aparences, no es resol. La mort de Marc Antoni i tot el que l'envolta és tan artificial que no resulta difícil de veure-hi les dificultats del narrador per arrodonir la història, temàticament i tècnicament.

Una citació inicial de l'*Espill* de Jaume Roig:

Si dins virtut/ de contenir no pots tenir,/ que t'hi esforces; car no fa forces/
la part carnal servicial/ a la raó,

dóna compte de fins a quin punt la segona narració del recull, «Flames que gelen», continuarà desenvolupant el tema suggerit pel títol general. A més, el pròleg, tot i que estableix que la història que llegirem fou tramesa al narrador per un policia lletraferit, és aprofitat pel narrador per mostrar-nos que ell no és un simple transmissor. Des d'un primer moment, hi ha també una complicació del narrador en la moralitat que es desprèn d'aquesta història farcida de tòpics, que insisteix sobre el perill d'una relació amorosa que només se sosté per la passió de la carn. El mateix canvi de títol del



manuscrit —»Notes per a un llibre desvergonyat» per «Flames que gelen»— i la justificació que se'n fa, així ens ho suggereixen:

Hi ha flames que arboren. Hi ha flames que gelen. Són les flames de la passió carnal, les que congelen el cor, les que ressequen l'ànima, les que emboten la intel·ligència (Carles Salvador 1938: 4).

Més tard, la veu del metanarrador és com un martell que constantment colpeja l'heretgia de l'adulteri, resultat inevitable d'un amor no gens espiritual, inautèntic:

Casats eren i els sostenia la passió i no el sentiment; el sensualisme i no l'amor. Talment com tantes parelles que, ben enganxades pels braços, unixen els cossos mentre les ànimes llurs van divergint els mutuels interessos en esteles de gaudis no satisfets (C. Salvador 1938: 7).

Aquesta vegada, a més, el conflicte, formulat a partir de la dicotomia amor carnal-amor espiritual, sí que es resol. El *happy end* es basteix sobre el tòpic dels fills com a garants de la felicitat matrimonial (Frederic i Maria, que al principi de la història havien perdut un fill, ara n'esperen un de nou) i de la bondat masculina, capaç de perdonar la inconsciència d'una dona infidel («Tu ets tot un home», diu Carme, agraïda pel perdó de Víctor, el seu marit).

«La gàbia oberta», la tercera narració del recull, res no afegeix a aquesta dèria pel tractament de les relacions amoroses i, a més, continua en la línia de castigar l'amor carnal, instintiu, tot contraposant-lo a la força de la raó. La citació inicial d'Ausias Marc, com la de Jaume Roig en la narració anterior, així ens ho fa pensar:

No vull amar e mon apetit ama/ sobre meu veig meravellosa flama,

encara que el lector considere que el desenllaç de les aventures de Roser i Rafael, els protagonistes de la història, res no tinga a veure amb l'adjectiu «meravellosa» del decasíl·lab ausiasmarqujà. La Roser, una noia

feta de nervis i no d'intel·ligència (C. Salvador 1953a: 6),

fuig de la tranquil·litat de la llar paterna amb Rafael, un autèntic cràpula que

quan recordava la seua joventut virtuosa, trencada i aspra, li florien a la sang de les venes les flors de la concupiscència (C. Salvador 1953a: 9).



Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

Però hi tornarà, vençuda pel neguit i l'enyorança de la casa paterna. Quan als pocs dies mor, el narrador resol el conflicte amor carnal-amor espiritual amb un tercer element: el de la Vida amb majúscules, és a dir, la vida eterna:

Quina calma més profunda que sent la Roser... Així deu ser, segurament, l'eternitat. S'ha parat el rellotge del cor i ha sortit del seu pit l'ocellet de la Vida (C. Salvador 1953a: 26).

Ni el símbol de l'ocell que fuig de la gàbia oberta –inútilment explicitat per la veu narrativa– ni el fet que aquesta vegada la protagonista femenina esdevinga la víctima del conflicte introdueixen cap novetat temàtica en un melodrama, que, si hem de fer cas a la data final del manuscrit, és la darrera narració que Carles Salvador va escriure i on encara perdura la insistència a relatar «invariablement el càstig de l'amor pecaminós» (Vicent Simbor 1983: 222), que Simbor feia arribar només fins al 1951 amb «L'home sense braços».

Curiosament, en «El maniquí d'argila», la quarta narració del recull, però anterior cronològicament a les ja analitzades, ja que fou publicada l'any 1931, trobem, condensada, tota la preocupació temàtica anterior. Com si aquelles narracions no foren més que el desenvolupament, amb importants dosis de repetició, de la problemàtica d'aquesta. Potser, el tret característic de «El maniquí d'argila» és que tot s'hi esdevé en la ment de Carles –el narrador-personatge. La problemàtica amor carnal-amor espiritual se'ns presenta aquí en la seva forma més clara i directa, ja que la veu narrativa formula en «L'home sense braços»; recordem aquell somni amb Trey, l'animal que el subconscient de Víctor identificava amb Jacinta. Però tant en aquell cas com en aquest, tot un seguit de tòpics n'articulen el desenvolupament temàtic sense que hi haja cap aprofundiment en la direcció psicoanalítica que només se'ns insinua. Tot gira, com en casos anteriors, al voltant d'una citació inicial que genera tot el contingut posterior. Ara es tracta de les *Elegies* de Sext Properci:

Oh primera argila que emmollà Prometeu, que poc favor li fas! Amb quina escassa cura afaïçonà el cos humà! En disposar traçudament els cossos, no reparà en l'esperit. El camí de l'enteniment era el que primer de tot calia fressar,

que el narrador parafraseja insistentment. La lluita entre els desigs carnals de Carles i els seus plantejaments morals genera tot el discurs del narrador-personatge, que davant de la temptació, personificada sempre en una dona –donya Ignàsia, en aquest cas–, respon al capdavant amb la repressió dels impulsos instintius. El somni acaba significativament amb el plor de Carles, incapaç d'accedir a les proposicions pecaminoses de donya Ignàsia:

Vaig obrir les ales per a volar. Quina pesantor! Ai, blau de cel, caseta petita, molí blanc, boscatge umbrós i font de cristall! Ai, ocellada, companya meua! No puc aixecar l'argila de la meua còrpora! Ajuda'm llum! Ajuda'm intel·ligència! Ai, Prometeu, amb quina poca cura afaïçonares el meu cor humà! (C. Salvador 1931: 26).

I en la línia de les resolucions ja observades en casos anteriors, una moralitat final, simple extensió significativa de la citació inicial de Sext Properci, tanca la narració:

Ah, carnassa, carnassa, que te manifestes en somnis evadint-te a la realitat del subconscient! (C. Salvador 1931: 27)

«Barbaflorida, professor», la darrera narració del recull però cronològicament la primera, ja que fou editada l'any 1930, és, des de tots els punts de vista i no només des del temàtic, la més interessant. Al meu veure, és la història de l'*arroseur arrosé*, del «burlador burlat». El professor Barbaflorida, retirat ja de la vida universitària, rep la visita d'un antic alumne, Esteve Pérez-González i Menéndez, que desitjava de conversar amb ell sobre temes elevats, mogut no per cap interès intel·lectual sinó pel gaudi mateix de la conversa i per voler quedar bé amb el vell professor d'Història. Barbaflorida fingeix no reconèixer-lo i enceta amb ell una llarga conversa —en primer lloc sobre temes d'elevat contingut filosòfic i, més tard, sobre qüestions amoroses—, que és en realitat una venjança que el professor prepara subtilment contra el deixeble.

Aquesta que condueix el temps d'estudi a la desvergonya i l'oblit de les bogeries del vell professor i, sobretot, de la seua inexperiència amorosa, acaba sent l'autèntic burlat. La jove, María Berenguer de Valdívila San Martín, amb qui l'assenyat professor mantingué una singular relació amorosa, és actualment la seua esposa. El professor ha contat l'aventura amb pèls i senyals, però ha mantingut en secret el nom de la jove i de qualsevol altre detall que poguera delatar-la. L'Esteve, tanmateix, lliga caps i no pot estar-se de reconstruir el fil d'una història en què ell és també protagonista singular. El vell professor li ha injectat el neguit dins l'ànima. La venjança s'ha consumat.

Del complex temàtic de la narració, la venjança en seria el nus, tenint en compte a més que la relació professor-deixeble s'hi planteja com una autèntica categoria. Les relacions Barbaflorida-Esteve Pérez González són una simple concreció anecdòtica d'allò que realment interessa i que hom pot resseguir al llarg de la narració, és a dir, les relacions Professor-Deixeble —en majúscules, com realment apareixen repetidament en el text— i que es planteja també com la relació Saviesa-Ignorància. No debades, el Professor se'ns presenta, com Llull,

barballarg, barbablanc, barbaflorida (C. Salvador 1930: 5)

i el Deixeble no deixa de tenir els trets tòpics d'aquell estudiant universitari incapaç de veure en la saviesa alguna cosa més que un motiu de divertiment i una possibilitat de desenvolupar les relacions socials.

Parle de complex temàtic i no de tema del text. I ho faig així, explícitament, perquè m'interessa subratllar que el tema amorós, introduït en la segona part, no és el nus temàtic de la narració. Realment, el títol del recull, *La carn també somnia*, aparentment si més no, ens fa llegir des d'aquesta perspectiva, i Vicent Simbor així ens ho suggereix també:

Barbaflorida, professor [...] tracta el tema de la falta de valentia del madur professor a casar-se amb una alumna de la Universitat (V. Simbor 1983: 235).

Tanmateix, pense que en tot cas aquest és el tema de la metahistòria, no de la història, és a dir, de la història que Barbaflorida conta al seu deixeble mitjançant la pseudoanalepsi narrativa que ocupa gairebé tota la segona part. I, a més, el lector –que en aquest cas, com pràcticament al llarg de tot el text, és un receptor narrativament identificat amb el receptor intern, és a dir, amb el deixeble, atesa la mínima complicitat del narrador– no pot destriar el que en la narració de Barbaflorida hi ha de veritat o de ficció. I això no només per la clau humorística –omnipresent des d'una primera lectura–, sinó també perquè una lectura reflexiva posterior, una vegada el lector ja ha descobert l'estratègia deliberadament emprada pel vell professor, ha de fer-li dubtar

Register for free at <https://www.scipedia.com> to download the version without the watermark

Dit d'una altra manera, si la història-marc és simplement la conversa entre un professor i el seu deixeble, que aquell emprarà per enganyar aquest, difícilment podrem utilitzar el contingut del discurs de Barbaflorida en el sentit d'exposició coherent de les seues idees. Des d'aquesta perspectiva, que em sembla la més coherent, no només les opinions sobre les relacions amoroses expressades en la segona part, sinó també les tedioses elucubracions pseudofilosòfiques que omplen tota la primera part, han de ser llegides en clau humorística i com a elements de l'estratègia de Barbaflorida per tal d'enganyar el seu deixeble. Llàstima que Carles Salvador no haja sabut mesurar la quantitat d'aquestes elucubracions –que per la forma tracten d'assemblar-se, sense aconseguir-ho, al model platònic dels diàlegs, i que pel contingut tant tenen de tòpic de conversa de cafè–, fet que hauria redundat en benefici de la narració sencera.

Des d'aquest punt de vista, d'altra banda, no té gaire sentit insistir, com ha fet Vicent Simbor, en una caracterització de Barbaflorida com «el personatge ideal per a acomplir la tasca filosòfico-adoctrinadora» (1983: 236), que Carles Salvador s'hauria proposat, ni tampoc, com ha fet Assumpció Bernal, caracteritzar la narració sencera com una concreció mimètica d'una «tècnica netament orsiana: la novel·la com a cos d'idees» (1987: 134).

«Barbaflorida, professor» és, com dèiem adés, la narració més atractiva del recull –fet que segurament determinà l'ordre de les narracions, un altre dels problemes amb què habitualment se les han de veure els contistes–, i això tant des del punt de vista temàtic com des del formal. En aquest sentit, cal remarcar l'explotació del joc oblit-record, ignorància-saviesa, drama-felicitat en què hi ha la clau per fer funcionar narrativament la història. En realitat, però, els recursos formals de Carles Salvador tampoc no són gaire brillants. Ja hem parlat de la sobredosi d'elucubració filosòfica que el lector ha de suportar en les primeres pàgines de «Barbaflorida professor», i hi podríem afegir a més la poca saviesa narrativa per fer funcionar com a sorprenents alguns desenllaços com ara l'actitud displicent de don Víctor, el metge de «Flames que gelen», enfront de l'adulteri de la seua esposa, o la mateixa clau onírica de «El maniquí d'argila», que vol ser una autèntica sorpresa per al lector.

De fet, la imperícia narrativa és un tret de totes les narracions del recull. En «L'home sense braços», a dures penes es manté la dificultat de la història dins de la història, és a dir, la dificultat de mantenir dues veus narratives –narrador i metanarrador– contant la mateixa història i, el que encara és tècnicament més greu, a partir de la cinquena part el lector assisteix estupefacte a un canvi de la veu narrativa absolutament injustificat: la restricció derivada de l'existència d'un narrador-testimoni es trenca de sobte i ens trobem davant d'un narrador omniscient, capaç de reproduir fil per agulla el discurs interior de Marc Antoni a punt de morir. En «Flames que gelen», aquesta malaptesa encara és, si cap, més sorprenent. La restricció, conseqüència del fet que el narrador és un policia que espia els personatges, no és impediment perquè aparega constantment una omnisciència narrativa tècnicament inexplicable. I així, les cabrioles del narrador se succeeixen, com en aquell cas en què, per justificar el pas des de l'observació exterior a l'omnisciència, es veu obligat a introduir expressions com ara «Jo vaig captar el pensament de Frederic» (Carles Salvador 1938: 39).

Al meu veure, però, aquesta imperícia és conseqüència també de l'escassa i ambigua consciència genèrica de Carles Salvador, assenyalada anteriorment. El lector del recull creu trobar-se davant d'esbossos de novel·les més que de narracions en què la brevetat s'ha aprofitat en una direcció estètica determinada. Són narracions «curtes», en el sentit quantitatiu del terme, que no han esdevingut «llargues» per la imperícia del narrador a l'hora d'aprofundir, per exemple, en l'anàlisi psicològica dels personatges o a l'hora de construir una trama a partir de l'anècdota en què totes elles recolzen. Així, no deixa de ser curiós que les acusacions del narrador a l'autor del manuscrit *Notes per a un llibre desvergonyit*, que com sabem esdevé definitivament la narració «Flames que gelen», podrien referir-se a totes les narracions del recull.

De totes maneres –indica el narrador en el pròleg– l'escassetat de personatges i la manca de nuc o trama novel·lística ens dóna la seguretat que el llibre no és obra d'un escriptor, ni tan sols d'un escriptor novell (C. Salvador 1938: 4).

I més encara:

Una altra remarca pejorativa: l'abundor, més encara, la superabundància d'imatgeria que hi contenia. En aquest aspecte la draperia poètica, les ganes de retorçar les frases, disfressava de tal manera la contalla que de vegades no es veia ben bé la història. La poca acció que s'hi trobava encara està enguantada, somorta, per aquella selva literària, que si a voltes indica i mostra enginy, dificulta massa sovint la comprensió. Em cal declarar que el manuscrit vingué molt carregat d'imatges i que m'ha calgut segar a tort i a dret aclarint el bosc per tal que hom poguera contemplar el paisatge (C. Salvador 1938: 4-5).

I quan llegim les consideracions que fa el narrador, en aquest mateix pròleg, sobre les «disquisicions filosòfiques» que el manuscrit contenia i que, com hem vist adés, constituïen el retret fonamental que li feia Martínez Ferrando, podríem aventurar la hipòtesi que estem davant d'un autèntic exercici d'autocrítica:

El manuscrit que m'envià l'amic és la novel·la que segueix. He retallat, en efecte, alguna cosa; tot el que semblava obra de novell escriptor ha anat fora del llibre. He llevat del manuscrit les consideracions filosòfico-morals que s'hi contenien per trobar-les una mica carrinclones en una obra realista. I també alguna cosa massa carregada de malícia sensual així com nombroses expressions desvergonyides (C. Salvador 1938: 3).

Fins i tot, un recurs com aquest mateix pròleg, que podia haver donat peu a un tractament narratiu una mica original, és criticat de forma ben sobtadora, o millor dit, des d'unes posicions que d'alguna manera incideixen sobre aquesta dèria per la llargària de les narracions:

I cal que nosaltres, escriptors, reclamem el bé i el mal de les obres d'altri, perquè ja és massa carregós i massa repetit el cas del senyor que en escriure una novel·la si ella no és prou del seu gust—realment per impotència intel·lectual—redacta un pròleg atribuint l'obra a un altre i així es creu llibre de responsabilitats literàries. I no. Es pot seguir la facècia de Martorell qui diu que *Tirant lo Blanc* és una traducció de l'anglès passada pel portuguès a la nostra llengua; i la de Cervantes qui diu que *El Quijote* és l'obra d'un àrab. No obstant, aquestes declaracions ningú no les creu. Però en els temps moderns les atribucions de paternitats literàries es fan sovint per allargassar el llibre amb un capítol més—com es pot suposar en el meu cas—i per tal d'imputar defectes a unes persones que, en efecte, no han existit (C. Salvador 1938: 3-4).

La hipòtesi de l'autocrítica, és a dir, la d'un Carles Salvador que trasllada a la seua narrativa una certa preocupació per l'autoanàlisi, té—pense—algun interès. Ompliria de

sentit, per exemple, no només el context general del recull en què els personatges –narrador inclòs– es debaten en una lluita psicològica constant, o el pròleg de «Flames que gelen» a què acabem de referir-nos extensament, sinó que també donaria compte d'un problema més profund, que m'agradaria plantejar per acabar la meua contribució a aquest simposi, i que té a veure amb l'*status* de la veu narrativa.

Tret del cas de «Barbaflorida, professor», amb escassíssimes intervencions directes de la veu narrativa, i de «La gàbia oberta», un text que dóna la impressió d'absoluta provisionalitat, d'haver estat preparat potser amb les presses que exigia el Víctor Català, la resta presenten, d'una manera o d'altra, elements que ens fan pensar en la possibilitat d'una estructuració de les narracions amb una intencionalitat gairebé psicoanalítica. Com si el «jo» de l'autor empíric s'hi hagués traslladat, desdoblant en personatges –un d'ells, la veu narrativa– per tal de permetre'n la confrontació, que esdevindria així una autèntica autoanàlisi.

Mirem, per exemple, el cas de la primera narració del recull, «L'home sense braços». Hi trobem, d'una banda, el narrador-personatge –narrador-autor, en diu Simbor (V. Simbor 1983: 239)–, la identificació del qual amb l'autor empíric ens és suggerida en més d'una ocasió com ara quan ens diu que va conèixer el protagonista al balneari de Benassal,

aquest poblet del Maestrat que ha estat i és encara per a mi refugi corporal tant com sanatori espiritual (C. Salvador 1951: 4),

o quan ens dirigeix tot un discurs patriòtic a propòsit de la poca afecció pels viatges, conseqüència de la seua «consciència de la terra»:

La meua satisfacció és gran precisament per no haver eixit mai d'aquesta terra que ens féu nàixer. Conec el Regne de València, el Principat de Catalunya, les Mallorques... I no cap altra terra més. Per no dir mentida us contaré que un estiu, essent ben jove jo i recorrent el Maestrat, l'auto enfilà una estreta carretera que ens dugué a l'Anglesola, poblet aragonès d'un aire medieval, el primer després de la invisible ratlla divisòria; en adonar-me que per tal de conversar amb els naturals, em calia canviar el disc al cervell, em posí tot neguitós i fins els peus em cremaven (C. Salvador 1951: 27).

D'una altra banda, però, la narració presenta un personatge –Marc Antoni, l'home sense braços que signarà els seus pensaments amb el pseudònim Valadier– que també el text ens suggereix d'identificar-lo amb l'autor empíric: tots dos naixen el mateix dia i a la mateixa casa, tenen els mateixos germans..., etc. Alhora, el text fa possible una lectura en què la confrontació narrador-Marc Antoni en seria el fil conductor. Una confrontació, de vegades ben explícita, i on és possible d'observar, com en el cas del pròleg anteriorment analitzat, que allò que el narrador retreu al personatge són en

realitat autoacusacions, si atenem les característiques del recull en conjunt. Marc Antoni – i és només un exemple dels molts que es podrien adduir – enceta un discurs sobre la contraposició Instint-Raó. El narrador el transcriu directament i tot seguit introdueix aquest comentari:

Marc Antoni, ja es veu, era pedant. Jo no sabia culpar-lo massa d'aquesta dolenteria, perquè el seu pedantisme era molt innocent. I, a més, si ell algun dia se n'adonava el rebutjaria totalment encara que aleshores haguera de dedicar-se a xiular (C. Salvador 1951: 21).

Sobre «Flames que gelen» no cal insistir més. Ja hem vist com en aquest cas el desdoblament es produeix a partir del recurs de l'existència d'un manuscrit previ. La confrontació –i ben explícita, com ja he assenyalat– es produeix, doncs, entre la veu narrativa del pròleg i la de la història. I si ara hi ha indicis d'identificació amb l'autor empíric només en el cas del narrador del pròleg:

Un dia em vingué a Benassal, on jo feia de mestre d'escola, un manuscrit i una lletra signada (C. Salvador 1938: 2),

aquest no s'està de confessar fins a quin punt ell és també el policia mort en un dels primers successos revolucionaris del 1936, autor del manuscrit.

I, finalment, en el cas de «El maniquí d'argila», el recurs del somni permet una excel·lent concreció de la tècnica del desdoblament. La narració és una mena d'auto-anàlisi que Carles, mestre oficial del poble i narrador-personatge, realitza en presentar-nos les relacions tan diferents que manté amb Ignàsia en la vigília o en el somni.

Segurament té tota la raó Vicent Simbor quan conclou que cal acceptar la «valoració tradicional» de Carles Salvador segons la qual ens trobaríem davant d'un autor destacat pel seu treball com a gramàtic i com a poeta, però no com a narrador. El que acabem de dir sobre el recull *La carn també somnia* dona arguments en favor d'aquesta direcció, però m'agradaria limitar explícitament les conclusions de la meua reflexió a la constatació de la manca absoluta de consciència genèrica, detectada en l'anàlisi d'aquest «ambiciós» projecte narratiu de Carles Salvador. Tinc la ferma convicció que aquest fet és un dels responsables directes de moltes de les «frustracions» dels escriptors valencians del segle XX, entestats a fer coincidir normalitat literària amb –i passeu-me l'expressió– narrativa voluminosa, i obligats així a abandonar la direcció de la breuetat com una opció estètica absolutament vàlida i entesa, com ha fet per exemple Gérard Dessons (1991: 3-11), més enllà dels límits «dimensionals» del llenguatge.

VICENT ALONSO
Universitat de València

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- BERNAL, A. (1987): *La narrativa valenciana de pre-guerra*, Barcelona, IFV-PAM, pàgs. 134-135.
- DESSONS, G. (1991): «La notion de brièveté», *La licorne* 21, Université de Poitiers, pàgs. 3-11.
- MONFORT, B. (1992) «La nouvelle et son mode de publication», *Poétique* 90, Paris, Seuil, pàgs. 153-171.
- SALVADOR, C. (1928) «Elogi de la prosa», *Taula de lletres valencianes* 14, València, 1928. Citem a partir del text inclòs a *Taula de lletres valencianes. Selecció de textos*, València, Edicions Alfons el Magnànim, 1982, presentació i selecció de Josep Iborra.
- (1930) «Barbaflorida, professor», *Nostra Novel·la*, València. En aquesta, com en la resta de narracions de Carles Salvador, citem a partir del manuscrit del recull *La carn també somnia*, preparat per l'autor.
 - (1931) «El maniquí d'argila», *Nostra Novel·la*, València.
 - (1938) «Flames que gelen», narració inèdita.
 - (1951) «L'home sense braços», narració inèdita.
 - (1953a) «La gàbia oberta», narració inèdita.
 - (1953b) *La carn també somnia*. Recull inèdit. El nombre de les pàgines fa referència al manuscrit consultat.
- SIMBOR ROIG, V. (1983) *Carles Salvador i Gimeno: una obra decisiva*, València, Diputació de València.

